

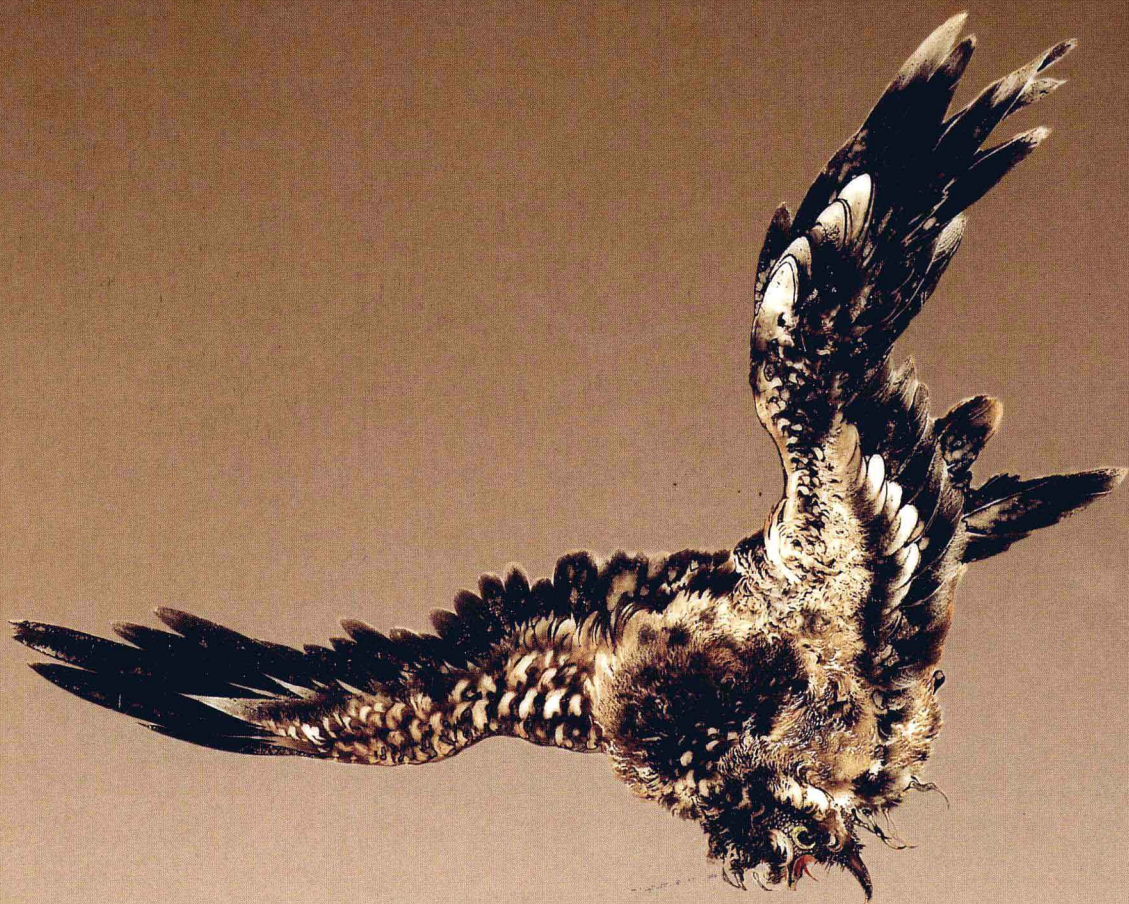
次
瓦
板
画
珍
賞



漆板画珍赏

秋实名

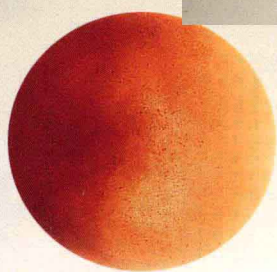




瓷器板画珍赏

赵荣华 主编

上海科学技术出版社 出版



主 编: 赵荣华
出版策划: 胡大卫
撰 文: 赵荣华
文字统筹: 周丽丽 诸文进
封面题字: 耿宝昌
出 版 人: 吴智仁

责任编辑: 周祖贻
编辑助理: 王占军
摄 影: 周祖贻
装帧设计: 姚伟延 汪 超
图文制作: 上海公牛广告有限公司
上海漕溪北路41号(汇嘉大厦)10楼H座

书 名 瓷板画珍赏
出 版 上海科学技术出版社
上海瑞金二路450号
发 行 上海科学技术出版社
上海瑞金二路450号
制 版 杭州海洋电脑制版印刷有限公司
印 刷 深圳中华商务联合印刷有限公司
深圳市龙岗区平湖镇春湖工业区中华商务印刷大厦
版 次 1999年12月第一版第一次印刷
©1999上海科学技术出版社
规 格 大16开(210×286mm) 248面
国际书号 ISBN 7-5323-5285-4/J·22

版权所有, 不准以任何方式, 在世界任何地区, 以中文或任何文字翻印、
仿制或转载本书图版和文字之一部分或全部。

目 录



序 耿宝昌

6



前言 赵荣华

8



瓷板与瓷板画 刘新园

10



清早期瓷板画

18



清中期瓷板画

49



清晚期——民国瓷板画

63

浅绛名家作品 珠山八友作品 其他名家作品

64

85

127



清晚期——民国署名瓷板画

161



清晚期——民国未署名瓷板画

218

附 录

246

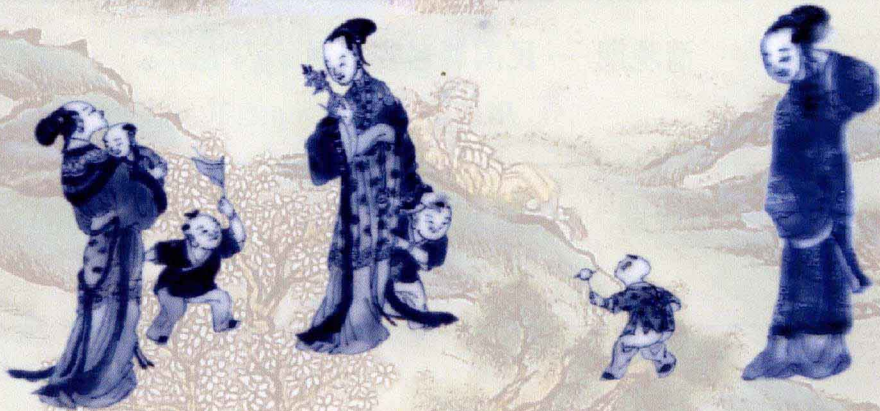
序



陶瓷艺术，为以施彩绘手法于瓷表的装饰，其范围很广，型制也多，每每在有关陶瓷的书籍与图录中体现尤夥。其中就瓷板画一项，尚未见有详述、荟集研究和面世之图册。此书集清代早期至民国时期瓷板画珍品于一册，初次揭晓其独特艺术之魅力，为补这一领域之阙。

瓷板画也为陶瓷艺术杰作之一，它是陶瓷艺苑中一束独秀艳花。真正的瓷板画出现在明嘉靖、万历之际的景德镇产品。品类有青花、青花釉里红、五彩，而延续至清一代，乃至民国和现今。分阶段演化，有粉彩、软彩、水墨绛彩等。其纹饰内容相当丰富，根据时代风尚呈现，包括山水、人物故事、翎毛、花卉、鱼虫及吉祥图案，精致细腻，艺术效果不亚于纸、帛绘画。型制亦很讲究，横、竖、长方、椭圆、多方、多角、圆形、扇面等式，富于变化，有写有画，诗情画意汇于一起。可资进行多种方式的组装成器，如插屏、挂屏、屏风、镶嵌，并和雕漆、珐琅等其他工艺组合成为一体的陈设用品。再如桌、椅、床、榻、宝座等高级木质家具上亦多用之，为其工艺增添了色彩。是为美化厅堂室内环境必备的精美艺术作品，相当高雅。

本书作者荣华赵君研究陶瓷资深，付出精力投入“瓷板画”艺术研究，经多年搜集、





荟萃、整理材料编著，形成图文并茂，凡瓷板画艺术大家、佚名及署款名家之作品 240 余件，首次披露付梓以飨读者。其中以景德镇陶艺名人、大师为主，清代盛世的各类瓷板画作品亦相当精美。尤以“珠山八友”，清末御窑厂遗老之作，民国时的新秀层出，多有创意独到，各成一家，有力的代表陶瓷艺术的发展和生命力。

瓷板画与古今纸绢绘画不同，其独特之处，在于易于保护，留传持久。可与同期书画媲美于人间，供人珍赏、研究，怡情养性。

赵君为余之好友，蒙不弃邀约为其大作书签、略序，以资奉贺纪念。

伏 寶 昌

戊寅仲夏识于芝兰室



前言



这是一本选自清代早期至民国时期(1949年前)中国景德镇窑各式瓷板画的专集。

景德镇的制瓷业经过宋、元的发展,至明代已成为全国的制瓷中心,世称“瓷都”。

700余年来,元、明、清各朝御窑厂均设在景德镇,官窑的兴盛,亦促进民窑的发展。

瓷板画是瓷器艺术品大类中的一个单项品种,从现有实物资料看,以画的形式,出现于明代中朝,到明代晚期则开始兴盛,如墓志铭、插屏、镶嵌屏风、家具柜门装饰等,都有使用。其品种大多见于釉下彩的青花,极少数有青花釉里红和釉上的红绿彩等。自清代至民国时期,各式瓷板制作与绘画均十分精美,使用更为广泛。瓷板画名家辈出,他们的作品在国内倍受青睐。此期瓷板画除作插屏、挂屏、镶嵌家具外,还大量用于装饰名园古刹、府地住宅的门窗隔扇等。瓷板画虽有大小粗细不同,绘画亦有优劣之分,但从官府、商贾到平民百姓,从城镇居民到山野村夫之家,或为床架装饰,或是插屏、挂屏,无不遍及。在海外,中国瓷板画用于装饰贵族官邸、庙宇殿堂的墙壁门扉,华丽至极,可见当时瓷板画的流传之广,影响之深。

瓷板画不同于其它瓷器物品上的绘画。器物上彩画,一是受形的影响,虽有相得益彰的一面,但更多的是制肘拘束;二是受面的影响,画面的大小只能依形而定。而瓷板画则不然,它更似中国的绢、纸画,不受器形视觉的影响,纵横开阖,一目了然。其色料品种有:青花、釉里红、五彩、素三彩、斗彩、粉彩、浅绛、红彩、墨彩、青花釉里红、红彩描金等。且瓷板画均经一定温度烧成,性能稳定,加之色彩鲜艳明快,底釉白皙莹润,两者形成醒目的对比与反差。自古至今,瓷板画深受百姓珍爱。

笔者自幼喜爱绘画,更对美术陶瓷情有独钟,深感瓷板画是一门专门的艺术。在文博系统近30年的工作中,接触各类大小瓷板画数以万计,从中发现不少名作和精品,遂与同仁整理分类,进行排比,留精去粗,使这批珍贵的文物得以保护,不至流失淹没。

90年代初,曾有出版社拟出版此专集。但由于种种原因,在拍摄了部分图片资料及撰写部分文稿后便停止工作,一搁便是7年。1997年底,上海科学技术出版社画



册编辑室的同仁有感此事，遂热心相助，补拍图片并共同设计、策划编辑大纲，使编撰工作得以顺利进行。

此画册收集了各类瓷板画近240余件，其品种尽可能多地反映各时期的名人名作。在某一时期缺乏实物资料的情况下，亦将作者姓名列入有关章节的文稿中，以供读者查考。遗憾的是不少本应入录的作品却又无从收集，如明代各时期的瓷板画作品；清代至民国的另部分名家作品；雍正、乾隆时期景德镇御窑厂督陶官唐英的作品；“珠山八友”合画的二尺六、三尺二、四块成堂的作品等，均未能收集到画册中，真是万事古难全。

值得庆幸的是：中国物流通协调中心、上海博物馆、景德镇市陶瓷考古研究所、景德镇市陶瓷陈列馆、江西省婺源县历史博物馆等单位的领导以及不少同仁好友，无私地提供各自所藏瓷板画资料为本集所用，给画册添色不少；北京故宫博物院陶瓷鉴定专家、中国文物鉴定委员会常务委员耿宝昌先生特为画册作序并赐题书名；耿宝昌先生与中国文物鉴定委员会委员陈华莎女士于百忙中抽时间为画册遴选图片资料；景德镇市陶瓷考古研究所所长、中国文博界考古鉴定专家刘新园先生亦于繁忙工作之中，为本画册撰写《瓷板与瓷板画》论文，其详实的史料、独到的见解以及精采的文风，为本画册增辉不少；尚有众多朋友对本书的编撰工作鼎力相助；吾夫人陈祖芳女士为文稿的撰写与查找资料夜以继日、倾心沥血。在此，均一一表示衷心感谢。另外，画册中清早期瓷板画章节的图片由中国文物出版社杨术先生协助拍摄，借此机会深表谢意。

囿于本人水平，资料的收集与文字的撰定难免有纰漏、错误，恳请专家、学者和广大读者不吝赐教斧正。

赵荣平

1998年6月28日于南昌



瓷板与瓷板画



瓷板的出现与烧制工艺的演进

近年来我国陶瓷工艺家们根据考古资料对早期陶瓷作了许多研究,多数认为我国浙江地区的陶工大约在东汉时代就已利用有一定纯度的粘土烧造出器胎致密并有半透明感的真正的瓷器。由于陶与瓷的成型方法是一致的,且陶早于瓷,于是瓷器出现伊始,其制品就已经相当丰富,所谓“碗、盘、瓶、罐”已一应俱全了。但不知何故,瓷板却在早期瓷窑遗址中没有见到。

从陶瓷生产的经验上看,用瓷质原料作成面积较大的平板,比作成容器要难得多,因为瓷板在烧成过程中比较敏感,器胎的密度稍有不匀,便比容器更容易变形,也就是说没有一定技术水平,作出来的瓷板总是要变形不平的。这样的瓷板既不美观也不适用,它不能满足人们的需要。

那么,我国瓷窑是从什么时候开始生产瓷板的呢?

据前辈瓷学家陈万里记载,1934年浙江慈溪县鹤鸣场附近的一座唐代墓葬中出土一方瓷质墓志,其志面“作淡橄榄青色釉,略带灰色而有气泡,铭文在釉下刻阴文,首行为‘唐故彭城钱府君姚夫人墓志并序’,文中记述了姚氏死于唐长庆二年,长庆三年(公元823年)八月葬于上林皋山之岗”。¹

由于鹤鸣场离余姚上林湖唐代越窑遗址仅数公里,其胎釉与唐越器完全一致,因此人们公认为该墓志为越窑产品。

本世纪初日本人茧山顺吉曾对该墓志进行测量,记载该墓志“长九寸五分、宽一尺一寸九分、厚约八分”。从上揭数据来看,唐长庆三年姚夫人墓志是一方典型的青

瓷板,它和后来面积相当的瓷板的不同之处在于:后来的瓷胎厚仅三分,前者为八分,后者比前者要薄得多²。唐以后的宋、元墓葬中,也偶见瓷墓志与瓷质买地契出土。如浙江宋墓便出土过一方青瓷墓志³,70年代景德镇附近的一座元代墓葬中也曾出土过一个像房子一样的瓷雕⁴,房子正中有一平面,平面上用青花料(钴)书写死者的生平略历。这件东西虽可称之为瓷墓志,但是一件瓷雕,已和瓷板无关了。

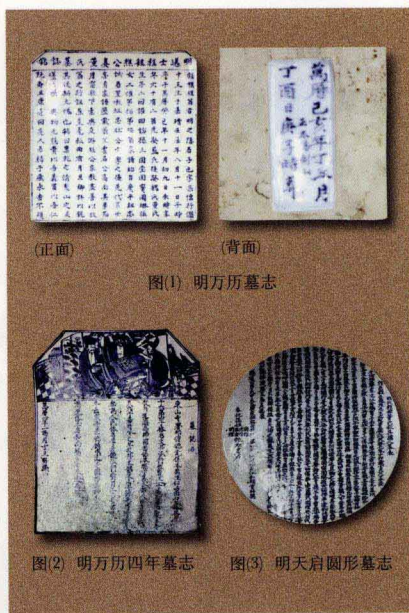
就笔者见到近年来一些出土资料,青花瓷墓志在景德镇一带流行于明代中叶至清顺治间,其形状有长方形、

圆形亦有委角正方形(如图1、2、3)。这些瓷板的面积都比较小(一尺见方的很难见到),从其底部的粘渣看,其时的瓷板都是平放在耐火容器中入窑烧成,故常常变形。

约在清康熙时期,景德镇生产了一种类似汉代空心砖的小瓷板,即两面有板,中间有两条瓷撑条撑住,是竖立在耐火容器中烧成。由于作成扁方盒状物,其变形情况就比平放在窑室中烧成减少了。如果把这些扁方小盒算作瓷板的话,那么这就是在正反两面都可加彩的空心瓷板,也就是说瓷板的烧成技术至此时已由卧着烧变成

竖着烧了。由于陶工们把瓷板作成盒状物,四围与中间都用撑条撑住,其变形情况就比躺着烧大大减少了。本目录中的康熙五彩瓷板就是采用这种方法烧成的。雍正时期的瓷板仍沿用康熙时代的制作方法,现藏景德镇陶瓷馆的清督陶官唐英于雍正九年为风火仙窑神庙题写“佑陶灵祠”四个青花字,就是用四个扁方的瓷盒作成的,只不过只有一面书写三面空白罢了。

约在嘉庆、道光以后瓷板的生产有所改进,其时虽像



(正面)

(背面)

图(1) 明万历墓志

图(2) 明万历四年墓志

图(3) 明天启圆形墓志

康熙时代一样,把瓷板作成空心砖的式样,但在瓷板与撑条之间涂上了耐火度较高的高岭土,由于瓷板烧结之后,高岭土尚处于疏松状态,出窑时敲掉撑子,便能获得薄而平的真正的瓷板了。

综上所述,可知中国的第一块瓷板首先在浙江唐代越窑烧成。其时是把板坯平放在容器中入窑烧成的,因而容易变形。从唐代到清顺治间瓷板的烧法没有改进,因而很难见到大而平的遗物传存,即使偶尔一见,其面积都比较小,且常常翘扁变形。

康熙、雍正时代,改变瓷板的烧法(从卧烧到竖烧),但必须把瓷板作成扁方的盒状物,与其叫瓷板,还不如叫空心瓷砖来得准确。

嘉庆、道光年间采用了在撑子与瓷板之间涂上高岭土入窑烧成的方法,瓷器出窑后,敲掉撑子,至此时才能获得大而平、薄而光洁的真正的瓷板。

瓷板的用途

从前揭出土资料来看,从唐到清初瓷板是被人们拿来制作墓志用的。人们选用瓷板制作墓志可能有两个原因:

1. 瓷器在烧成之前质地疏松,比坚硬的石头容易加工(如刻写志文方便)。
2. 瓷板烧成后又比石板坚硬(瓷板硬度在莫氏7.5°,一般石头仅6°),因而不怕腐蚀,更耐风化。尽管用瓷板作以垂永久的墓志比石头更好,但其时的成型技术与焙烧技术还不高,因而很难获得大而平的瓷板,所以瓷板墓志除瓷窑附近的人使用之外,当时的达官贵人以及离瓷窑比较远的人都不使用瓷板而仍用石板刻墓志。

本文中介绍的几方康熙青花和五彩空心瓷板正反两面都有彩绘,且画边框。印证明人的有关绘画与板画⁵,这

些空心瓷板很可能是被镶嵌在木架上,作为摆件放置在文人的书桌上,或者放置在商店的柜台上作为桌屏使用的。当然也有可能被镶嵌在雕花木床上作为装饰材料之用⁶。

嘉庆、道光以后随着装烧技术的改进,人们获得又大又薄的瓷板,于是瓷板至此时才被人们当作绘画作品悬挂在厅堂与书房中的墙壁上供人欣赏了。

从以上考察来看,瓷板先是作墓志铭被人们放进墓中的明器,随着装烧技术的改进,它才改变最初用途,被人当作摆件或镶嵌物陈放在书桌(屏砚)柜台(作桌屏)或嵌入架子床上的木刻雕花板中。嘉庆、道光之后方正式

成为一种独立的绘画——瓷板画,被人们悬挂在厅堂或书斋的墙壁之上。

作为瓷板画,它和纸绢画相比,有如下特点:

1. 材料的物理和化学性能稳定,不怕潮湿,不怕霉变。如果不撞击便不会损坏。
2. 无论是青花或粉彩,色彩永远鲜艳,不会因日晒水浸而变色。

晚明时代的瓷板画

上揭实物资料证实:瓷板首先是被人们当作墓志铭的材料生产的,它的

出现自然而然地和汉字有着最密切的关系了。然而瓷板从何时开始和绘画联系在一起的呢?

尽管景德镇珠山明清御窑厂故址曾出土过宣德官窑烧造的绘有青花图案的瓷砖,但由于单块瓷砖不能构成单独的画面,因而还不能算作瓷板画,真正的瓷板画的出现还要晚至明嘉靖、万历之际。

文化大革命期间景德镇近郊农民为了给下乡知识青年盖房,曾大量地挖墓取砖。那时曾出土了一方制于明万历



四年(公元1576年)的青花瓷板墓志。该板长25厘米,宽20厘米,瓷板上的青花分上下两层,上层约占三分之一,下层为三分之二。上层青花绘二老者对弈,中间一人观阵,笔法娴熟,人物生动。下层则用青料书写汉字记述墓主人僧德尧的生平略历⁷。这一方纪年墓志起码可以说明两个问题:

1. 在万历初年瓷板的烧造工艺尚没有显著的进步,它仍如唐代一样采用卧烧法烧成,为防止变形,板面比较小,其时瓷板的长宽尚未超过30厘米。

2. 尽管瓷板上层的绘画还依附墓志铭,不能算作独立的瓷板画,但它有确切的年代可考,应当算作瓷板上最早出现的绘画。

康熙、雍正朝瓷板画

江西省文物商店赵荣华先生在工作中留心瓷板,历数十年,积累了大量的资料,笔者就准备以赵荣华先生搜集的实物资料为据,对清代至近代瓷板作一探索。

图(1)康熙青花《逸士图》与图(2)、(3)瓷板画均极其生动,青花虽只一色,但青分五彩。平心而论,其单色色阶比传统的水墨画更为丰富、更为清晰,其高超的写实能力与洒脱熟练的笔法,生动地描述了古代文人们的优雅生活。参照英国学者玛格丽特·麦得里女士对明至清初瓷器所作的排比,前揭青花瓷板当制作于康熙二十九年到三十九年(1690—1700年)之间⁸。

图5—图9为康熙五彩瓷板。

所谓五彩即硬彩,是康熙时代最有特色的彩绘。无论是人物故事或花鸟虫鱼纹,其形象夸张,能于刻板之中见活泼,用线刚健,用料(指黑色线条)深厚(其线条一般都要画得厚而圆,并微微凸起),但在刚、厚之中求变化。这一彩绘除

矾红为不透明色,使用时略有渲染之外,其他古黄、古紫、古大绿、水绿与苦绿(草绿色)均为透明色,都取单线平涂,不分阴阳。给人以大红大绿之感,但艳而不俗,华丽之中见质朴,是中国陶瓷美术中个性最为鲜明的装饰画。

其时的人物与花鸟画显然受到晚明画家陈老莲的木刻版画的影响,因而极其生动,据近年来的研究,这一类的瓷器约制于康熙早期⁹。

雍正时代的青花瓷板,其色料略为乳浊,不如康熙时代明净,其色阶更不如康熙丰富。而釉上彩绘

(特别是粉彩)则有长足的进步,如折枝荷花,其形象生动,色彩华丽。人物故事纹瓷板已使用了洋红(即金红、呈桃红色),但尚未用玻璃白打底,而是直接在瓷釉上涂抹,尚未作精细的渲染,故又称落地粉彩(图15)。粉彩仕女与花蝶图瓷板虽还沿用康熙时代的彩画技法,但比康熙时代画得淡雅而又柔和了。

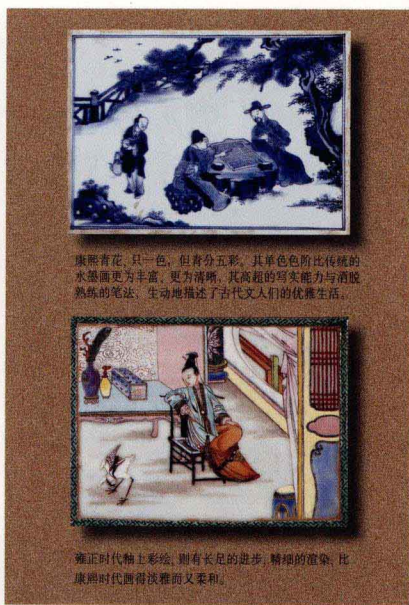
综览康、雍两朝的瓷板画,有如下的三个比较明显的特点:

1. 和以后的瓷板画相比较,两朝瓷板一般都画边框或作双线或在边框内作图案,而雍正以后的瓷板

则不画边框,更不在边框内加绘图案。

2. 长宽之比一般都作斗方形或册页形式,几乎不见窄而长的条屏,这些特征标志着:其时的瓷板画以砚屏和桌屏以及雕花床上的镶嵌物为主,尚未形成单独的挂件。

3. 和以后的瓷板画相比,其时的画技虽高,但一般都不落作者款名,不书写制作年月,偶于古彩上见到一两方图章与描金之秋叶状装饰,但仅仅是为了



构图上均衡的需要，其目的还不是留下瓷绘家的姓名。

乾隆、嘉庆朝瓷板画

乾隆时风行一种漆地瓷板画。即用瓷板作成花鸟人物之外轮廓，再在轮廓内彩画粉彩或青花，再把这些瓷板放在一大方木板上，在瓷板以外的空间填上大漆，俗称“漆地瓷板画”。江西婺源博物馆藏有一黑漆地粉彩八仙瓷板，右下角嵌有一小方瓷作朱地白文“曹文植”（乾隆时歙县进士）印。景德镇私人曾藏有青花花鸟纹漆地瓷板亦有青花唐英图章。这一时期除漆地瓷板画之外，尚有漆地瓷字对联，其制作方法相同，但还不算独立的瓷板画，只能算作漆镶瓷画挂件。

约在嘉庆、道光之际，瓷板面积开始增大，这标志着制作工艺上已有较大的进步了。但其彩画纹饰亦与嘉庆风行的纹样相同，如本书中的（图24）粉彩《青绿山水图》瓷板画、以及（图18）青花《山水图》瓷板画等。其瓷板面积虽有增大，但纹饰则日趋工细繁缛，华丽有余，生动不足，其艺术水平已不能和康雍朝相比了。

晚清浅绛瓷板画

晚清时代瓷板之制作技术，显然有明显的进步。香港关善明氏所藏浅绛画派名家金品卿于光绪三年（1877）所作《茂林修竹山水》瓷板，板面宽41厘米、长30厘米，显然比以前的瓷板面积有所增大，但其时的釉面多见橘皮纹而不够平滑¹⁰。其时的瓷板画仍分青花、粉彩、古彩与

浅绛彩，青花、古彩、粉彩多仿古，只有浅绛彩为该时期的新品种。

“浅绛”原指元代文人黄公望创造的一种以水墨勾画，以淡赭石渲染而成的山水画。陶瓷界所说的“浅绛”，借国画术语，是指晚清流行的一种以浓淡相间的墨色釉上彩料，在白瓷上绘制花纹，再染上淡赭和极少的水绿、草绿与淡蓝等彩，经低温烧成，使其瓷上纹饰与纸绢上之浅绛画近似的一种制品。不过其题材已不局限于山水，除山水外尚有人物、花鸟、走兽之类。

从工艺学角度观察，浅绛彩所用之彩料与其时的粉彩用料大致相近，其烧成温度（650—700℃）完全一致，但和粉彩有以下的区分：

1. 粉彩所用之黑料为纯度较高的钴土矿，工匠们为了把钴料牢固地粘在瓷胎之上，在画线处盖以“雪白”（一种透明的铅质料）烧成。而浅绛彩所用黑料，称之为“粉料”（即在钴土矿中加入铅粉配制而成），由于粉料含铅，纹样画出后不用“雪白”覆盖便能烧成。故粉彩之黑线深而亮，浅绛之黑线浅而淡。由于浅绛所用之料酷似水墨，故别有韵味。

2. 粉彩填色前，需先在瓷胎上涂一层玻璃白（一种含砷的不透明的白色料），再在玻璃白上填色渲染，而浅绛彩不用玻璃白而是将淡矾红、水绿等彩直接画上瓷胎，故粉彩有渲染而浅绛则无，粉彩色层厚而浅绛色层薄。

3. 晚清粉彩艺人由于分工细，文化程度较低，故多数人只能专工一种题材；而浅绛艺人则有较高的文化素养，多数都能山水、人物、花鸟、虫鱼，绝无专工一门者。

4. 清末官窑粉彩由宫中发样，工匠按样照描，描完



后交填色工填色(即清人唐英所谓“一其手而不分其心也”),故很难表现艺人的个性。而浅绛艺人从图稿设计、勾画到渲染皆由一人完成,能自由地表达画者的个性。故粉彩为局部工人分工合作之物,而浅绛则为文化较高的艺人们的得心应手之作,因而粉彩“板”,而浅绛“活”。

5.晚清粉彩多取自前代瓷器图案,而浅绛则多借鉴宋、元以来的文人画稿,故粉彩“工”,而浅绛“放”。

如果把清末浅绛与康熙间流行的大红大绿的古彩(又称硬彩)和雍正、乾隆间流行的色泽丰富而又柔和的珐琅彩相比,它显然有清淡幽雅的特点,很像中国绘画中的水墨一派。

就有关资料看,浅绛彩瓷以安徽省黟县文管所收藏的一件白瓷花耳扁壶的年代最早。该器釉面略呈橘皮皱,白度不高,胎釉具有晚清瓷器特点,扁腹两面绘有程门和程门之子程荣的浅绛山水人物图。程门所绘山水自题作于乙卯。民国十三年木刻本《黟县志·人物志·程门传》谓程门于“咸(丰)同(治)时名噪大江南北”,以实物印证方志,笔者认为乙卯当为咸丰五年(1855年),因此该器为最早一件有绝对纪年的浅绛彩瓷¹¹。本书所辑程门山水瓷板多种,有题记者计有四件。现罗列如下:

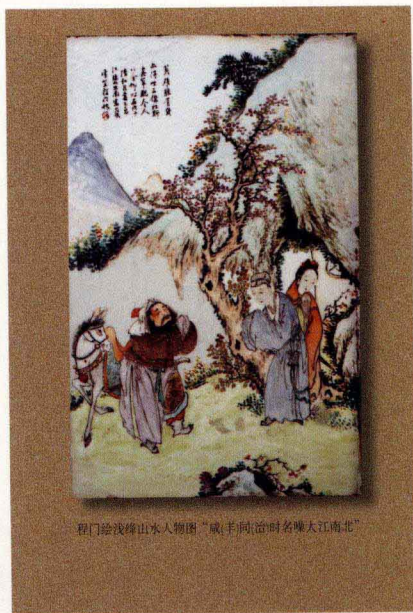
从以上作品来看,程氏瓷画老笔纷披,设色淡雅,当为晚年精心之作。

浅绛入民国后便开始没落了,30年代以后便无人从事这一彩绘。本书图(90)古欢斋主潘甸宇绘《松寿图》瓷板画虽无纪年,但作者潘甸宇卒于1926年¹²,故知该器为民国初年水平最高的浅绛彩。

晚清至民国初年从事浅绛彩瓷的艺人除程门外,还有程门之子程言、程荣(亦作盈)、金品卿、王少维、王凤池等。以上艺人中,金品卿、王少维的瓷画常有题记谓

画于珠山官廨、厂署之类,如此看来,金、王似曾供职于晚清御瓷厂。但故宫所藏晚清瓷器中却未见有浅绛彩者,故知这一彩绘虽为御厂中画人制作,但却未能进入宫廷,金、王作品很可能是为当时中小官僚或富人们的赏玩之物。这里值得一提的是曾以浅绛彩称著的金品卿,笔者曾见过他的作品多种,其题材比程门更广,山水、人物、花鸟样样皆精,他不仅擅长浅绛,而且还兼擅粉彩。本书刊出图(45)《秋声图》瓷板画与图(46)《花鸟图》长方瓷板均为金品卿所作之粉彩,其用色显然受到西洋水彩画与晚清海上名家任伯年的

的影响,为晚清绘瓷家极为优秀的作品。



程门绘浅绛山水人物图“咸(丰)同(治)时名噪大江南北”

图号	程氏题记纪年	清纪年	公元纪年	图作品名称
图 40	甲戌	同治十三年	1874	彩绘浅绛山水图
图 41	丙子	光绪二年	1876	彩绘浅绛秋山行旅图
图 39	庚辰	光绪六年	1880	彩绘浅绛骑驴图
图 44	戊子	光绪十四年	1888	彩绘浅绛风尘三侠图

民国瓷板画

入民国以后至抗日战争之前，社会相对安定，景德镇陶瓷业有所发展，彩绘行业也出现了新的局面。其时的绘瓷行业除景德镇红店艺徒之外，还聚集着许多行外的艺术家。如晚清时在杭州绘制扇子的江西婺源人汪晓棠，以捏面人著称的江西新建人王琦，江西省甲种工业窑业学校图画教师潘匋宇，四川籍的石刻名手周小松等¹³。这些人都有很好的美术或者绘画基础，他们看中了色域比较宽广的彩绘，一旦掌握绘瓷技术之后，其作品就出现一种新的风格。其时影响最大的是王琦，其次是潘匋宇。王琦是“珠山八友”之首，潘匋宇虽英年早逝作品不多，但他的学生刘雨岑、程意亭、汪野亭等都成为民国时期景德镇著名的绘瓷大师。

从有关资料来看，当时来镇的艺术大师潘陶宇、汪晓棠，乃至后来的“珠山八友”之一汪野亭、王大凡等都曾在20年代画过浅绛彩，并有少量的作品传世，但二十年代以后竟然没有一人从事浅绛彩绘，也就是说瓷上作中国画只见粉彩而不见浅绛了。粉彩取代浅绛彩可能有如下原因：

1. 粉彩的色域比浅绛宽广丰富，且不易脱落，更符合市民的需要。
2. 民国瓷绘家更喜欢工笔重彩或更擅长兼工带写的画法。
3. 浅绛曾风靡一时，晚清时代不仅文玩与陈设瓷，就是连日用瓷与嫁妆瓷也用浅绛彩，当人们看腻了浅绛之后，色彩比浅绛丰富而画意却相同的粉彩取代浅绛就是意料中的事了。

由于瓷上的中国画不怕潮湿，不会变色不会长霉，在民国时大有取代纸绢画的势头，因而瓷板的生产十分兴旺。民国初年南昌丽泽轩曾有一张瓷板画价目表传存，从表上得知其时的景德镇已能生产三尺见方的瓷板，长85厘米、宽25厘米的瓷板条幅更为常见，现今有许多作品传存。

这一时期的瓷板画中影响最大的是“珠山八友”。现略作介绍如下：

王琦，号碧珍，别号陶迷道人，斋名陶陶斋，江西新建人。少年时代以捏面人为生，约在民国八年时就已经绘制瓷板像饮誉景德镇了。他在画瓷板像的同时，还以晚清海上画家钱慧安的作品为蓝本，在瓷器上用粉彩作人物画。约在1922年左右摆脱钱慧安的影响转师乾隆间人物画家黄慎。在这之前王琦瓷画仅绘图章很少题字，学黄慎之后，常常用草书题款，人物头部则衬以明暗结构准确，表情生动(其时号称“西法头子”即用西洋画法绘人物之头部)，而衣褶则以写意法绘成，用笔潇洒而又奔放。晚期人物作品姿态诙诡，形神兼备，是“珠山八友”也是民国间粉彩行业中成就最高影响最大的艺人。

所谓“珠山八友”即1928年瓷板画风行之后，王琦享有盛名，外地客商向王琦定货，要求八块瓷板组成一套画屏，并希望有八个不同的题材由学有专才的艺人彩画。王琦为了配画的需要，便组织“月圆会”邀请艺人们每月十五聚会一次，配画或研讨画艺。于是景德镇市民或外地定货商便把这些艺人称为“珠山八友”或“八大名家”了。

据刘雨岑在五十年代回忆，其时接受王琦的邀请参加“月圆会”配画的艺人除王琦外，有王大凡(人物)、程意亭(花鸟)、汪野亭(山水)、邓碧珊(鱼藻)、刘雨岑(花鸟)、



彩绘的色域比浅绛宽广丰富，且不易脱落，更适合市民的需要，民国瓷绘家更喜欢工笔重彩或更擅长兼工带写的画法，色彩比浅绛丰富而画意却相同的粉彩取代了浅绛。

徐仲南(竹)、田鹤仙(梅)。而“珠山八友”之一的另一位艺人王大凡回忆说参加配画的是王琦、王大凡、程意亭、汪野亭、刘雨岑、邓碧珊、何许人、毕伯涛八位，而无徐仲南、田鹤仙。

尽管刘、王的说法有所不同，但无关紧要，反正这十位艺人都有专长，都有一定的影响，都曾为王琦配画。

“珠山八友”中虽有以人物、山水、花鸟、鱼藻或梅竹称著的绘瓷名家，但其粉本都来自前代或同时画家的纸绢之作。这个画派对日后景德镇陶瓷美术有过深远的影响，以至到今天不少艺人仍以把中国画从纸绢上移植到瓷器之上为能事。“珠山八友”和前揭浅绛画派的不同之处在于：浅绛是文人画家所绘的瓷器，而“珠山八友”则是艺人模仿文人画家在瓷器上作中国画。

小 结

本文以实物史料为根据对我国瓷板的生产及瓷板画的发展情况作了粗浅地考察，现小结如下：

1. 瓷板首先出现在唐代浙江地区的越窑，当时的陶工企图用它来取代石板制作墓志。

2. 唐至明代浙江与景德镇一带的窑场虽有瓷质墓志出土，但由于成型与装烧技术没有进步，因而产量不多，面积也比较小，而且常常变形。

3. 墓志之上的瓷板画首先出现在景德镇明代晚期，但尺寸比较小，仍与唐代一样，采取卧烧之法，变形率极高。

4. 清初的康熙、雍正间景德镇改变了瓷板的烧法(即从卧烧到作成空心砖的式样，竖立在窑中烧成)，瓷板的变形率减少，人们才获得比较光平的瓷板。于是瓷板画便应

运而生。瓷板便从墓室的明器中蜕变出来被人们当作桌屏、砚屏与雕花床上的镶嵌花板。

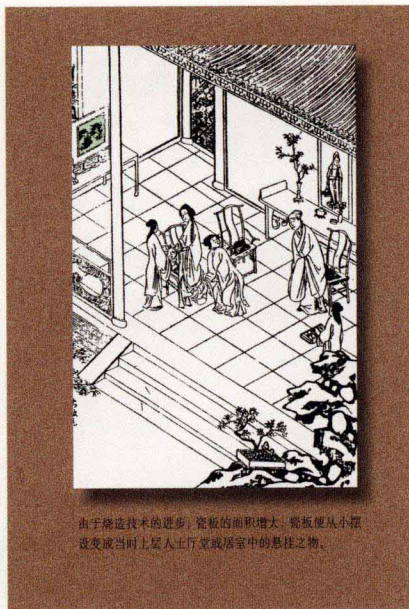
5. 约在咸丰、同治之际，像程门等一批文人画家来景德镇画浅绛彩。把纸绢上的中国画移植到瓷板画上，才出现题诗、写款、纪年等风气，开辟以绘画彩绘瓷板画的先河。

6. 民国初年是瓷板画蓬勃发展的一个极为重要的时期，由于烧造技术的进步，瓷板的面积增大，其时风行中堂式的瓷板，亦有长85厘米宽25厘米的条幅式瓷板，

瓷板便从小摆设变成当时上层人士厅堂或居室中的悬挂之物。

7. 瓷板画摆脱工艺品的实用价值而成为纯艺术品，是因为瓷板画的材料稳定，它既不怕潮湿，也不怕烈日，其质地永不霉变，其颜色永远鲜艳。

8. 民国时期以至到今天瓷板画仍以粉彩为主，青花退居次要地位，其时影响最大的绘瓷艺人是以江西新建人王琦为首的“珠山八友”。



由于烧造技术的进步，瓷板的面积增大，瓷板便从小摆设变成当时上层人士厅堂或居室中的悬挂之物。

创新图

1999年4月